

## ESCRIVIVIR LA NOVELA: CERVANTES Y JULIÁN RÍOS

ISABEL CASTELLS  
Universidad de La Laguna

En 1605 y 1615, Miguel de Cervantes publica una obra que, entre muchas otras cosas, reflexiona sobre las relaciones entre la literatura y la vida y la dificultad de establecer fronteras entre ambas. Tres siglos después, Julián Ríos sintetiza esta misma preocupación con el hallazgo de un término —*escrivivir*— que no constituye únicamente un ingenioso juego verbal, sino una demostración de que, aún hoy, la lección de don Quijote sigue siendo fructífera entre nuestros escritores.

No es ahora el momento de extenderse en la complejidad del binomio literatura/vida en la obra de Cervantes: bastará simplemente con recordar de manera muy general ciertos aspectos conocidos por todos para analizar su presencia en Julián Ríos, lo que nos servirá para comprobar cómo un proyecto experimental no sólo no excluye el homenaje a las obras clásicas sino que puede llegar a nutrirse de sus hallazgos.

Desde los pioneros estudios de Américo Castro, ya nadie duda que el *Quijote* es una obra que se construye sobre una tradición escrita y que de ella se alimenta no solamente el personaje principal sino la gran mayoría de las criaturas que pueblan la novela. «La palabra escrita —nos dice— sugiere y sostiene el proceso de la vida, o sirve de expresión a la vida; no desempeña misión decorativa o ilustradora, sino que aparece articulada con el existir mismo de los personajes»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Américo Castro, «La palabra escrita y el Quijote», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960, p. 292.

El mundo impreso, con todo su caudal de sugerencias, no es, entonces, únicamente el estímulo o punto de partida de la existencia sino que llega a convertirse en el anhelo supremo del protagonista y, en ocasiones, de algunos otros personajes que lo rodean. En efecto, al interiorizar el ejemplo de Amadís, el hidalgo no pretende tan sólo trasladar la literatura a la vida, llevando la *imitatio* a su manifestación más extrema: lo que, desde los primerísimos momentos se oculta tras la transformación de Alonso Quijano en don Quijote es un deseo de *ser él mismo literatura*. Se trata, pues, de un viaje de ida y vuelta: don Quijote parte de la literatura y a ella se dirige: sólo así se explica que entre sus inicialísimos propósitos se encuentre el de cobrar «eterno nombre y fama»<sup>2</sup> y que lo primero que venga a su mente en su primera salida sea un narrador tan necesario para su empresa como lo son la armadura, la dama o el caballo (I, 2, 42).

Don Quijote se nos muestra, así, no sólo como consumidor de literatura, sino como creador consciente de materia novelable. De este modo, cuando nuestro personaje desecha la posibilidad de redactar él un libro de caballerías y opta por la más arriesgada solución de vivirlo él mismo (I, 1, 35), está renunciando a la pluma pero no a la página y decide, así, escribir no una novela de caballerías cualquiera, sino su propia novela, y no en un escenario de papel, sino en uno mucho más grande y lucido: el del propio mundo. Esta perspectiva, que convierte a don Quijote tanto en objeto como en sujeto activo de su propio libro, ha sido señalado ya desde hace tiempo por E. C. Riley en su imprescindible *Teoría de la novela en Cervantes*, donde leemos:

Don Quijote es, a su manera, entre otras muchas cosas, un artista. El medio de que se sirve es la acción y, sólo secundariamente, las palabras. Al dar vida a un libro tan conscientemente y al actuar con vistas a que sus hazañas sean registradas por un sabio encantador, se convierte, en cierto sentido, en autor de su propia biografía<sup>3</sup>,

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992, p. 36. En adelante, todas las referencias corresponderán a esta edición, indicándose, junto al número de la página, la parte y el capítulo a que corresponden en números romanos y arábigos respectivamente.

<sup>3</sup> Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989 (la primera edición es de 1966), p. 69. Esta misma idea aparece desarrollada en el libro de Marthe Robert *Lo Viejo y lo Nuevo* (Caracas, Monteávila, 1993 —la pri-

y tan autor de su propia autobiografía es don Quijote que, como sugiere el mismo Riley, hasta Cide Hamete Benengeli puede considerarse una creación suya, si tenemos en cuenta que es él, en realidad, el primero en mencionar al historiador arábigo:

El Caballero se inventa un cronista, que es al mismo tiempo un encantador, y se aplica a creer en él. En cierto sentido, pues, Cide Hamete surge de la convicción de don Quijote de que dicho cronista tiene que existir. Pertenece, con Dulcinea, al mundo eminentemente literario que don Quijote crea para sí mismo. Sin embargo, a diferencia de aquélla, llega a hacerse milagrosamente real, y la prueba de su existencia nos la da la publicación de la primera parte <sup>4</sup>.

Todos sabemos que la aparición de la Primera Parte supone el único, aunque paradójico, triunfo de don Quijote. Único porque, entre todas sus quimeras, sólo la del libro destinado a contar sus hazañas deviene realidad, y paradójico porque de este libro tenemos, al menos, tres versiones: la realista o *verdadera* de Cide Hamete Benengeli, la deformante de Avellaneda y ambas en hilarante discordancia con una tercera: la idealizada del propio y *auténtico* don Quijote, que se nos aparece entre líneas y, en ocasiones, explícitamente <sup>5</sup>.

Así las cosas, podemos volver de nuevo a la expresión de Julián Ríos y veremos que lo que está haciendo Alonso Quijano es sim-

mera edición es de 1975): «don Quijote se convierte en el factótum de su propia epopeya [...], creando un mundo del cual él es tanto autor como héroe, al mismo tiempo que único habitante» (p. 154), con la peculiaridad de que este mundo está forjado únicamente con palabras y en ellas reside su razón de ser (162 y ss.).

<sup>4</sup> E. C. Riley, *op. cit.*, p. 322.

<sup>5</sup> Nos referimos a las conocidas palabras de don Quijote en su primera salida, donde leemos la narración que el protagonista imagina en contraste con el escueto comentario del verdadero encargado de la diégesis: «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”.

Y era la verdad que por él caminaba» (I, 2, 42).

plemente *escrivivir* la historia de don Quijote y tan unidas están ambas empresas —la de la escritura y la de la existencia— que cuando pierde sentido el libro soñado de don Quijote se extingue la vida de Alonso Quijano y con ella el libro leído por nosotros que los incluye a ambos. Así expresa esta idea Marthe Robert:

Dividida en dos desde las primeras páginas, la novela es teatro de un conflicto continuamente repetido entre el Libro ideal que ha querido ser, libro portador de un orden y de una verdad absolutos, y lo que es gracias a las circunstancias, un libraco confuso en el que la vida misma anota cada día sus lecciones [...]. De esa división y del choque violento que resulta, el *Quijote* saca el plan que sigue escrupulosamente hasta el fin, es decir, hasta el momento en que el Caballero, extenuado por los porrazos que ha recibido por todas partes, rompe el círculo infernal de las repeticiones, abandonando al mismo tiempo tanto el Libro como la Vida<sup>6</sup>.

Decíamos antes que este deseo de «alcanzar la inmortalidad por medio de la letra impresa»<sup>7</sup> no es exclusivo de don Quijote y que participan de él otros personajes, desde el pícaro Ginés de Pasamonte escribiendo un libro que finalizará sólo cuando lo haga su propia vida<sup>8</sup>, hasta, ya en la Segunda Parte, Sancho Panza, que se enorgullece de ser uno de los principales «personajes» de la Primera (II, 3, 583) o los mismos duques, quienes, por ejemplo, en una ocasión, planean realizar una aventura «que fuese famosa» (II, 34, 816), quizás porque también ellos han sido contagiados ya por la locura literaria de nuestros héroes e imaginan que, al igual que sucedió en la Primera Parte, el mismo sabio encantador estará glo-sando lo que sucede en su palacio. Don Quijote, Sancho, Ginés de Pasamonte, los duques, incluso Sansón Carrasco, son todos personajes *sedientos de tinta* y entre sus aspiraciones se encuentra, en mayor o menor medida, el deseo de leer alguna vez su reflejo en el espejo de un libro. Semejante actitud no hace sino apuntalar la

<sup>6</sup> Marthe Robert, *op. cit.*, p. 121.

<sup>7</sup> Riley, *op. cit.*, p. 313.

<sup>8</sup> Recordemos esta conocidísima conversación entre el pícaro escritor y don Quijote:

«—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.

—La Vida de Ginés de Pasamonte —respondió el mismo.

—¿Y está acabado? —preguntó don Quijote.

—¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida?» (I, 22, 224)

íntima relación existente entre vida y página en la que reside, si no el principal, sí uno de los más importantes hallazgos de la obra de Cervantes, quien, al mostrarnos a seres imaginarios proclamando su doble existencia real y literaria dentro de una obra también ficticia pero que presenta múltiples grados de *realidad*, parece decirnos que es la literatura misma quien nos habla, saltando dentro y fuera de los márgenes de un libro para demostrar así sus posibilidades expansivas.

Ya Robert Alter, en su clásico manual sobre la metaficción escrito a la sombra de la idea borgesiana de las «magias parciales»<sup>9</sup>, subraya la doble condición de nuestro caballero, que, por un lado, parece dotado de cierta consistencia *real* —¿no es, en efecto, capaz de comentar el libro que habla de él, *desde fuera*?— y cuya personalidad ficticia, por otro, se exhibe en las múltiples manifestaciones de autoconsciencia que han convertido a la novela que protagoniza en pionera de los experimentos metaficcionales: «Cervantes takes pains [...] to make us aware [...] that the knight is merely a lifelike model of papier-marché, a design of words, images, invented gestures and actions, which exists between the covers of a book by Miguel de Cervantes»<sup>10</sup>.

Semejante empresa se lleva a cabo mediante una compleja actitud hacia lo escrito definida por Ruth El Saffar como una simultaneidad de «distancia y control»<sup>11</sup>: Cervantes *permite* que su per-

<sup>9</sup> Recordemos la «conclusión» a la que llega el autor argentino en su conocido texto: «¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las mil y una noches? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios», Jorge Luis Borges, «Magias parciales del *Quijote*», correspondiente al libro *Ficciones*. Citamos por la edición de sus *Obras Completas*, Vol. II (1941-1960), Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 262.

<sup>10</sup> Robert Alter, *Partial magic. The novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 4.

<sup>11</sup> Distance and control in «Don Quijote: A Study in Narrative Technique», Chapel Hill, University of North Carolina, 1975. Nos interesa especialmente el capítulo titulado «Cide Hamete: narrator, character and spectator», donde la autora parte del juego cervantino de considerar al cronista arábigo autor del *Quijote* y le atribuye, por tanto, la misma *incapacidad* de apresar a un personaje que existe fuera de él (nada extraño, por cierto, pues Cide Hamete es, ante todo, un cronista y se ocupa, por tanto, de seres *reales*). Véanse especialmente las páginas 125, 126, 135 y 136, donde se insiste en la autonomía de don Quijote. De la misma autora, puede consultarse también «Cervantes and the Games of Illusion», en Michael McGaha, *Cervantes and the Renaissance*, Juan de la Cuesta,

sonaje —y nosotros con él— *crea* ser el responsable, autor, de su propia vida (de ahí la «distancia») y, a la vez, *recuerda* que todo ello no es más que una ficción elaborada por él en su indudable condición de demiurgo omnipotente (de ahí el «control»). Todo ello se lleva a cabo mediante la constante proliferación de estructuras especulares que multiplican el acto creador y que se manifiestan tanto en la maraña de narradores intradieгéticos (Cide Hamete Benengeli, el llamado «segundo autor» y el traductor morisco), leyéndose unos a otros y reescribiendo una historia cuya autoría real no sabemos a ciencia cierta a quién atribuir, como en la actuación de los personajes mismos, *inventando* continuamente historias propias y ajenas<sup>12</sup>. Así es como podemos comprender, en efecto, por qué Cervantes, aun siendo el titiritero poderoso que todo lo domina, se autodefinió en el prólogo de 1605 como «padraстро» de don Quijote.

Lo que nos interesa ahora, pues, es retener la idea del caballero concebido como personaje aparentemente autónomo en la ilusoria convicción de que es él el autor de su *biografía* y cómo el libro que él *escribe* se superpone al que redacta Cide Hamete y nosotros estamos leyendo. De la tensión entre ambos libros —con la apabullante victoria del segundo— resulta la aparente indiferenciación entre los roles del personaje y el autor de la que se nutren, creemos que sin excepción, todos los experimentos metaficcionales que se inician con el *Quijote*.

Comprobémoslo, entonces, en uno de los escritores españoles más audaces y —¿por qué no decirlo?, controvertidos— del panorama reciente: Julián Ríos. Empezaremos dándole a él mismo la palabra y dejando que nos explique el influjo que la narrativa cervantina ha tenido en *Larva*, su más famosa obra hasta el momento:

El ejemplo del *Quijote*, novela ejemplar por excelencia, está constantemente presente ... en la carrera de relevos de narra-

---

Pennsylvania, 1980, especialmente la página 147, donde insiste en la idea de don Quijote como inventor de su narrador y su libro.

<sup>12</sup> Sobre este particular, resulta enormemente iluminador el análisis de Kristen G. Brookes en su artículo «Readers, Authors and Characters in Don Quijote», *Cervantes*, 12 (1992), pp. 73-92, donde se ocupa de demostrar cómo don Quijote es capaz de contagiar a los restantes personajes de su propia capacidad fabuladora, lo que convierte a la novela que los acoge a todos en un gran teatro de actuaciones e invenciones superpuestas. Véanse especialmente las páginas 75, 77, 78-79, 81 y 87, donde se nos habla, además de don Quijote, del cura, el barbero, Dorotea y Sancho en su condición de constructores de ficciones.

dores, en las apariencias engañosas de traducción de algunos textos ..., en los diversos juegos narrativos de peripecias, aventuras e historias intercaladas, en los espejos mutuos de la realidad y la ficción. Si en el *Quijote* la práctica de la lectura —y su puesta en práctica— desemboca frecuentemente en la locura, en *Larva* la locura consistirá en escribir y vivir a un tiempo. Los protagonistas, Babelle y Milalias —dos amantes aquejados de una sanchijotesca folie à deux: *escribir* peligrosamente—, al pretender tomarse por personajes de novela, no olvidan los antecedentes ilustres, se creen descendientes de anteriores personajes literarios. En especial el protagonista de los mil alias, Emil Alia ..., más conocido por el alias de Milalias, es muy consciente de su carácter proteico: «Yo soy el que es hoy» ... podría ser su divisa, de personaje siempre al día. Y como Don Quijote ... podría también decir: «Yo sé quién soy ... y sé que puedo ser ...» Yo soy yo y mis máscaras, que diría Milalias. Pero el personaje que él toma por modelo y ejemplo máximo, casi al modo de una imitación de Cristo, es indudablemente Don Quijote. En el primer volumen de *Larva. Babel de una noche de San Juan* ..., las referencias y alusiones a Don Quijote son numerosas. Incluso a través de algún juego de palabras, el protagonista aspirará al título de hijo honorario de don Quijote<sup>13</sup>.

Son varios los aspectos que pueden resultarnos útiles de esta larga explicación. Lo que debemos resaltar en primer lugar es la formulación explícita del contexto «escrivivir»: los personajes de *Larva*, igual que don Quijote, Sancho y todos sus descendientes, se saben escritos y se saben leídos, pero lo llamativo aquí y que sólo se esbozaba en el hipotexto básico, es que no sólo es esto lo que se produce, sino que, más aún, los personajes *se escriben y se leen a sí mismos*. Si Riley apuntaba la interesantísima posibilidad, apenas sugerida en el texto cervantino, de que haya sido *en realidad* el caballero el inventor de su cronista, en *Larva* esto se hace evidente. Los personajes, como veremos inmediatamente, no es que *necesiten* a su narrador, sino que le dictan sus palabras, lo contradicen e incluso lo someten a crítica o burla.

Otro aspecto interesante de esta explicación de Ríos lo encontramos en la noción de imitación aplicada al personaje principal —Milalias— cuyo nombre, convertido en paradigma de la potencialidad infinita de todos los entes de ficción, habla por sí solo.

<sup>13</sup> Julián Ríos, «El quijotismo mágico», en Julio Ortega (ed.), *La Cervantiada*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1992, p. 125.

Milalias, en efecto, *puede* ser cualquier personaje, todos a un tiempo o ninguno en particular, pero *elige, desea* ser Don Quijote, de manera que nos encontramos en un caso de imitación, cuando menos, en segundo grado: don Quijote, en su vocación de personaje, imita al modelo *real* (siempre desde su perspectiva: para nosotros es tan ficticio como él) de Amadís, Milalias hace lo propio con el modelo *literario* (pero también *real*, como hemos visto) de don Quijote. Imitación de una imitación: *metaimitación*, lo que equivale a decir triunfo total de la literatura, autonomía del texto frente al referente real: personajes sobre personajes, literatura sobre literatura<sup>14</sup>.

Y ya que hablamos de inmanencia textual y de personajes, es preciso que reparemos también en la heroína de esta novela: Babelle, cuyo nombre apunta no sólo a la belleza femenina, sino, muy especialmente, a esa característica esencial en la obra de Ríos que veremos inmediatamente: el galimatías verbal, el triunfo rotundo del significante sometido a caprichosas pero razonadas mutaciones, a embrollantes pero sugerentes rozamientos.

Si en toda obra metaficcional se habla de la novela misma y de la literatura como tal convertidas en indiscutibles protagonistas, pocos textos hay que respondan a esta condición como *Larva*, con la peculiaridad de que en esta novela semejante propiedad se extiende también al instrumento básico de este mundo de palabras: el lenguaje, los lenguajes, desplegándose incesantemente en un apabullante juego de artificio que en ocasiones deslumbra y divierte y en ocasiones desconcierta y agota. Por esta razón es por la que voces tan autorizadas como la de Gonzalo Sobejano han sugerido en Julián Ríos un experimentalismo excesivo:

Ya señalaba muy discretamente Robert Alter ... que los escollos de la novela autoconsciente eran principalmente dos: el cerebralismo y el juego gratuito. Por una parte —comento yo— se trata casi siempre en estas novelas de dar forma a las reflexiones de un escritor o de un intelectual muy exigente; por otra parte, las reflexiones y refracciones, los desdoblamientos o multiplicaciones, los efectos especulares o

<sup>14</sup> Esto se observa claramente en un texto titulado «Yoga-unión» e incluido en «El quijotismo mágico», donde el personaje Milalias realiza una imitación *en tercer grado*, ya que se dedica a emular a don Quijote en el momento en que él emulaba más claramente a Amadís: el episodio de Sierra Morena. Este texto ha sido posteriormente incorporado a la sección «Quijotextos» de *Album de Babel*, Barcelona, Muchnik Editores, 1995, pp. 189-203.



mostraciones del andamiaje, pueden conducir a un experimentalismo arbitrario. Nada de esto sucede en el *Quijote*, *Tristram Shandy* [etc.] ...; pero otras novelas se resienten de alguno de estos peligros ... En lo que concierne a España, creo que estos riesgos son más visibles en las que he llamado «antinovelas» (particularmente en *Larva* ...) que en las metanovelas<sup>15</sup>.

No es este, sin embargo, el lugar adecuado para calibrar la pertinencia o arbitrariedad de un proyecto narrativo sustentado principalmente en el lenguaje, entre otras cosas porque nuestra propia opinión oscila entre el entusiasmo, la sonrisa, la indiferencia o la saturación dependiendo de los vaivenes de la novela misma y de nuestra propia experiencia lectora. Lo que sí nos resulta fundamental es el hecho de que un proyecto innovador donde los haya elija a Cervantes como modelo y guía, lo que, una vez más, dice mucho de la potencialidad, actualidad y modernidad de su obra maestra.

La experimentación y originalidad de *Larva* no reside sólo en el uso libérrimo del lenguaje, sino en la propia estructura de la novela siguiendo el patrón cervantino. Demos de nuevo la palabra a Ríos y veamos cómo a las ideas que ya hemos visto se suman otras que pueden interesarnos también:

En *Larva* se asiste, capítulo a capítulo, a los diferentes procesos de la escritura y reescritura de *Larva*. Este hecho tan «realista» origina una serie de equívocos fantásticos, es el punto de partida de las metamorfosis de la novela y quizás su verdadero tema. No se puede prescindir de esa base realista porque *Larva* es las novelas (cinco novelas comunicantes) de una novela imposible que intentaron vivir y escribir a un tiempo —o «escrivivir»— los dos protagonistas proteicos, Babelle y Milalias, en sus correrías por Londres al principio de los 70 y que después —en una especial carrera de relevos— retoma, ensambla, trata de restaurar y en definitiva falsificar el narrador-comentador, que es el *deus* o más bien el *diabolus ex machina* de *Larva*, un diablo cojuelo que va levantando los techos —los textos— del Londres de la novela<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Gonzalo Sobejano, «Novela y metanovela en España», *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre de 1989), pp. 4-6. La cita corresponde a la página 6.

<sup>16</sup> Entrevista con Julio Cabrera, «El libro de un libro», publicada en *La opinión*, Buenos Aires, 8 de abril de 1979, y reproducida en A. Sánchez Robayna y G. Díaz Migoyo (eds.), *Palabras para «Larva»*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1985, p. 225.

Al hablar Ríos de una carrera de relevos, utiliza la imagen perfecta para una estructuración de la novela como un concierto polifónico en el que distintas voces narrativas se suceden recíprocamente. La diégesis de *Larva* se desarrolla en lo que podríamos denominar tres bloques: en las páginas de la derecha se encuentran las distintas apariciones de los personajes, que se definen ante todo a través del diálogo y de un juego permanente entre vocablos de distintas lenguas y un catálogo deslumbrante de citas de variadísima procedencia; en segundo lugar, estos galimatías lingüísticos nos remiten a las páginas de la izquierda, donde se desarrollan las anotaciones, interpolaciones, interpretaciones, correcciones y, en fin, versiones del narrador —irónicamente apodado «Herr Narrator» e incluso «asnotador»<sup>17</sup>, que, a su vez, nos remiten a las llamadas «Notas de la almohada», «pergeñadas por Babelle y traducidas (con interpolaciones del Herr Narrator) por Milalias» (451) y situadas al final del libro a fin de proporcionar algo de información argumental a la apoteosis del verbo que se nos muestra en el *corpus* del texto. De este modo, podemos ver que se trata de una lectura en movimiento dentro de un libro que nos presenta versiones y diversiones casi infinitas de un mismo hecho en un juego interminable de invenciones recíprocas: «la novela se escribe —nos dice Julio Ortega— ante los ojos de sus personajes que a su vez la reescriben desde los ojos de los personajes que ellos inventan»<sup>18</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que no nos encontremos ante criaturas perfectamente modeladas en el sentido tradicional de la presentación de los personajes. Por el contrario, en *Larva*, como apuntábamos anteriormente, ya los propios nombres nos indican que estamos ante una concepción distinta: Milalias, el personaje masculino —no en vano definido como «proteogonista» (323)— es un múltiple, carnavalesco, que adopta tantas identidades como vaivenes tenga el texto —Milalias = Mil alias—, en tanto que Babelle —Babel— es, ante todo, una criatura de palabras cuyo nombre simboliza justamente la confusión lingüística, el triunfo del lenguaje sobre el referente. Como muy acertadamente sugiere Severo

<sup>17</sup> Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 44. Citaremos siempre por esta edición, indicando la página entre paréntesis.

<sup>18</sup> Julio Ortega, «Transformaciones de Larva», en *Palabras para «Larva»*, p. 134.

Sarduy, «los personajes no son más que concreciones de frases, código de papel»<sup>19</sup>. Sin embargo, uno y otro son personajes vivos, palpitantes, que se definen mediante una apasionada dedicación al acto amoroso y al de la escritura, simultaneados de tal forma que llega a establecerse una identificación entre la página y la vagina (86, nota 4). Milalias y Babelle aman y escriben, se aman y se escriben. Milalias, autor de los diálogos de las páginas de la derecha, Herr Narrator, autor de las glosas a las mismas en las páginas de la izquierda, y Babelle, encargada de hacer la glosa de la glosa del narrador en las «Notas de la almohada», son los *narractores* de un texto en el que «la escritura es el verdadero personaje»<sup>20</sup>.

De ello se deduce que la historia —si es que puede hablarse de ella en el sentido tradicional— avanza a medida en que lo hace un libro que se regodea en llevarnos de atrás hacia adelante y viceversa, centrando su única atención en el potencial mágico del verbo que arrastra en su apoteosis tanto a personajes como a narrador. Como afirma Julio Ortega:

La pasmosa gratuidad de la escritura adquiere un propósito muy serio: escribir es «escrivivir», la escritura no está hecha para prolongar o recuperar lo vivido, sino que escribir y vivir son simultáneos, reversibles, y, así, la memoria no es materia de la ficción sino que ésta materializa a aquélla, en una existencia distinta cuya motivación no está ya en lo vivido, sino en lo escrito<sup>21</sup>.

La novela nos ha ido mostrando en su «desarrollo» el desfrenado y la confusión de un baile de máscaras en una Noche de San Juan —en un momento determinado se nos habla de «etimología» (pág. 220)— en cuya órbita polisémica se agolpan tanto la mágica noche del 24 de junio como *La noche oscura* de San Juan de la Cruz y el personaje-mito de Tirso de Molina, de quien no sabemos a ciencia cierta si es proyección, invención o aliado de Milalias. En la sección «Sombras», una de las más deslumbrantes desde el punto de vista metafictivo, vemos a don Juan conversando con una sombra —que a su vez nos remite a la novela *Don Segundo Som-*

<sup>19</sup> Severo Sarduy, «Las sacras arcas del español», en *Palabras para «Larva»*, p. 186.

<sup>20</sup> Diego Martínez Torrón, «Larva: la escritura crítica», en *Palabras para «Larva»*, p. 55.

<sup>21</sup> Art. cit., p. 129.

*bra*, de Ricardo Güiraldes— sobre sus continuas correrías amorosas, asociadas a la literatura en general y al deseo de escribir y ser escrito. Veamos algunos fragmentos y observemos, de paso, la distribución de las páginas anteriormente descrita:

(1) Nota forzada del Comentador, alias Herr Narrator. Conocer —por distintos medios— la obsesión de ambos: El afán de conocer... Milalias sostenía que don Juan era el gran calumniado. Un gran incomprendido. Explorador antes que conquistador. Conocer, su pasión. [...] Mujer y ego. Afirmación del segundo con la primera? Sexploración. Conocer. Coñocer... coñocer, coñócese a ti mismo, al final? (290)

(2) Escribir peligrosamente... A la diablo! (294)

(3) Obrita en órbita...: Dando vueltas en círculos viciosos. Sí, todos los del infierno, son viciosos. Vade recto, circulator! (300)

(4) LARVA, acaso? (300)

Don Juan, con su monólogo de sordo. [...] Libertino amanuense redactará volumen ardiente? [...] Mi cálam calamitoso no quería escribir. [...] La sombra, en su suspiro: Anche ío! También un servidor ha escrutado todas las páginas. Don Juan, chulapesco. —Qué vaina! Y mi menda todas las vaginas. Bah. La Sombra, con pasión: —Nos compaginamos (1). [...] Yo he recorrido todas las obras... Don Juan, cortante: Y yo las más selectas. Miscelánea de mis en misis. Los lomos y las matrices. De corrido, y hasta por entregas, todos los cuerpos más o menos voluminosos. [...] Libros abiertos resultarán vulvas abiertas. [...] (289-291) Don Juan, como si escribiera en el aire: —Libertino agotado resgüea vanamente así. [...] Escribir es revivir. [...] Mi alma por un montón de palabras. [...] La pluma se desliza rápida al fin. Mi alma por un almanaque que registre todos y cada uno de mis amores perdidos. Que los reviva (2). [...] Las palabras bailaban sobre la página. Bailable! [...] (293-295) A mí se me secó el cerebro de tanto leer. [...] (297) Quemaré mis libros. En un acto de fe. [...] Libre, alma, romperé vuestras ataduras. [...] (299) Cómo va eso, Mr. Alia. Y su orbilibro eterno? (3) [...] Lo ando reescribiendo, voy acabando... (4) (301)

Este ilustrativo fragmento de *Larva* reúne las características que comentábamos antes: la información argumental —en este caso, se trata de una conversación entre don Juan y una sombra— avanza empujada por el exhibicionismo lingüístico, el personaje se encuen-

tra oscilando entre los actos de la lectura y la escritura —de ahí los continuos juegos intertextuales, que, en este caso, como en muchos otros, incorpora referencias o citas del *Quijote*—, íntimamente asociados con el erotismo, y precisa de un narrador que los immortalice. Por último, resulta más que significativo el hecho de que el «orbilibro» que se encuentra redactando sea nada más y nada menos que *Larva*, el libro mayor que lo incluye y nosotros estamos leyendo.

No es extraño, así, que la obra concluya cuando lo hace el acto mismo de la escritura, fundiéndose la página en un color negro-noche pero también negro-tinta: «termina el relato —prosigue Julio Ortega—, sugiriendo en sus imágenes que la tinta del mundo, con que se ha escrito esta desaforada y brillante novela, ahora la borra, velando (o revelando) su propia escritura»<sup>22</sup>.

Esbozada la estructura general de *Larva*, centrémonos ahora en los fragmentos en los que las referencias al *Quijote* adquieren mayor relevancia dentro del planteamiento de la novela como peripecia metaficcional. No realizaremos, por tanto, el inventario de todas las ocasiones, numerosísimas, en las que se menciona a la novela o los personajes de Cervantes, sino que nos ocuparemos de aquellas apariciones que tienen un sentido y que pueden relacionarse directamente con la noción del «escrivivir» que venimos viendo.

Analicemos, por ejemplo, el siguiente fragmento:

4. Fig...? Figa...?:  
Bella, o yes!, Figure...  
En el fondo, a mí  
todo se me da una  
higa! [...] The Knight  
of the Sad Cuntenan-  
ce! Indiscretos muje-  
roglíficos con ruines  
pun/No te metas en  
dibujos eróticos. Ni en  
servantesios mancos...  
5. Manche à Marche!  
Así, el esperpantomi-  
mo quijanchooteándose  
con la cantata, en ple-

En el fondo todo es figura. A hacer  
figuras... [...] Triste Figura... Genio y  
desfigura, hasta la sepultura! Es  
todo figura. All is fig... (4):

Ante un gran espejo cóncavo, el  
Donquijote en camisa de fuerza y  
chancletas, a balanceos, que se mi-  
raba achaparrarse, irse empanzando  
en el azogue turbio: Ancha es la  
mancha... Y aquí m'ensancho (5)  
Y tirándole de la manga, Kitscho-  
tte!!! (6), se impacientaba aquella  
dama immaculada: esbelta beldad de  
edad (sexy sexagenaria!), con una

<sup>22</sup> Art. cit., p. 139.

na fase lunática del espejo...: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 13, p. 470.

6. Quinchette de la Manchette...:

Sí, y no olvides que todas nuestras notas son marginales.

7. [...] La dulcedama de tus sueños? [...] a nadie le amarga una dulcinea..., no?

8. Like a Quixote? (Inky shot in the dark!): Estinta, con sus fuegos, la noche (38).

túnica (abierta en los costados) y la melena blancas como la nieve (7). Vamos rápido, dale ya. Like a quick shot!!! (8) (39)

Recordemos que había que leer el texto de derecha a izquierda, esto es, los números de la columna de la derecha nos remiten a las interpolaciones de la columna de la izquierda, que corresponden a otra versión de lo dicho por el narrador, que a su vez nos remiten a las notas de la Almohada. Reprodúzcamos ahora, entonces, la número 13, correspondiente a este fragmento:

Manche à Manche!

[Manga por manga? Y la casa sin barrer. Manga ancha? La Manche du Manchot...]

Que no era manco. Ni cojo, Mank? Hablemos llano castellano, a secas. Kasteyano de Kasteya. Al fin todos los idiomas acabarán encontrando su idioma. Ancha es la lengüeta de Castilla...]

[Mal! Maliberische Spiele! Mancha original sólo una...]

Mancha a manchón. [Quijotiznando sin parar el caballero con miedo y con tacha...]

Ancha es la mancha, y aquí m'ensancho...

[Despanzurrado quijanchoteándose con la cantata...]

Manchándolo todo, el muy manchista... [Qué manchote!]

Igualito que cuando le ibas a dar tus «lesiones» particulares d'espagnolé a dona «Ana Lista»... [...] La sexagenaria doctora de cabeza nevada, Frau Doktor Fleck, capaz de mudarse en una ninfa delicuescente... Tu freudulenta alienista, que cubrías de alias. [...]

Tu anal Isis, sin velos... Sesiones intensivas de castrellano en su artístico apartamento de Golder's Green.

«Morir cuerdo y vivir loco...» quería leer el Quijote en el idioma de Cervantes!

[Qu'hijote más seco y avellanado le salió a la Magna Mater...]  
Mancha a manchita, acabaste descifrando los borrones de su original test para dos.

[Conteste, Monsieur...]

Una gran mancha en la sábana, al final, el mapa de tu única patria (470-471).

Después de haber aceptado el reto de esta singular lectura en espiral, podemos encontrar algunos aspectos de este rocambolesco fragmento que pueden merecer nuestra atención. Empezando por la columna de la derecha, como exige —invirtiendo incluso la habitual dirección de la escritura occidental— el texto, observamos que el fragmento se inicia con una referencia, al estilo calderoniano, a las «figuras» y máscaras de ese Gran Teatro que es el Mundo pero también, aquí, la Novela. A partir de ahí, ya Julián Ríos no ha hecho más que dar la voz de salida a todas las asociaciones que pueden evocarse tomando como referencia el conocido apodo puesto por Sancho Panza a don Quijote. El adagio popular resultante, con neologismo, incluido, pone el acento en la asociación entre cultura (oficial) y muerte que supone el punto de mira de la cruzada realizada por Julián Ríos en su defensa de una nueva literatura o «liberatura», como él mismo la llama (422). Veamos, en efecto, estas palabras que insisten en la misma idea:

Dejad que lea el viento (...). Lee a rachas verberando airoso. Mejor y más rápido que tantos lectores profesionales. Tan llenos de viento, y con tal aire de insuficiencia, que no paran de ventosear. Y algunos hasta se ganan el pan con la pluma. A vuela pluma. Pedazos de brutos pedagogos. Analfabetos pedantes de la comedieta crítica. Pedigüeños jueces pedáneos de los tribunales literarios. Aire! Dejad que relea el viento (419).

Volviendo a nuestro fragmento, observamos cómo se nos dirige hacia la columna de la izquierda, donde Cervantes se muestra ya omnipresente: en la paráfrasis de la conocida expresión de Sancho, en la traducción del apelativo de don Quijote y, principalmente, en esos «servantesios mancos» con los que, en nueva dilogía, se hace referencia, junto a la forma estrófica que nos sitúa en una órbita lírica, a la tan renombrada peculiaridad física de nuestro escritor. Llama la atención también en esta nota número 4 el concepto «mujeroglífico», no sólo porque insiste en el carácter de la novela

como una suerte de enigma cuyos signos el lector debe descifrar, sino porque une esta idea a la del mundo femenino, tan importante en esta novela en la que el erotismo ocupa un papel esencial. Ya mencionamos anteriormente que Ríos cree en «la vida sexual de las palabras» y que *Larva* está concebida como «etimología» (220) o «verbacanal» (360) compuesta por «textículos» (441) que nos muestran cómo don Juan —el personaje con el que se relaciona Milalias— está «loco por las mujeres y las palabras» (305).

En la nota 5, también de la columna de la izquierda, se hace proclama del humorismo e iconoclastia al aunar a Cervantes con Valle-Inclán: en efecto, sólo un «esperpantomimo quijanchoteándose» —expresión que nos habla a un tiempo de lo grotesco y de lo burlón, representado una vez más a través de nuestra pareja de héroes— podría conducirnos a esta tercera y última parada del recorrido textual: la «Nota de la almohada» que incorpora lo que constituye el único, o el más visible, argumento del fragmento que analizamos. Como en la mayoría de ellas, esta nota nos habla de uno de tantos *affaires* de este Milalias-don Juan. Se trata ahora de una psicoanalista que, al igual que hizo Freud, desea aprender nuestro idioma para leer la obra de la que no dejamos de hablar: el *Quijote*.

Lo interesante, sin embargo, de esta nota es que, como vimos también en un ejemplo anterior, La Mancha ya no es sólo el lugar de origen de don Quijote: ahora es metáfora del pecado original y, en un giro humorístico final, es el resto que permanece en la sábana tras el encuentro amoroso.

Pero «manchar» es también dinamitar el idioma —el Kasteyano de Kasteya, como dice Ríos— hasta proclamar, en esta defensa de una escritura multilingüe, voluntariamente babélica, que «todos los idiomas acabarán encontrando su idioma».

Por último, merecen destacarse de esta nota dos alusiones interesantes: la primera es la reproducción literal del último verso del epitafio escrito por Sansón Carrasco a don Quijote, en la que «morir cuerdo y vivir loco» alude al estado de alienación de nuestro personaje y a la profesión de su escatología «anal Isis». La segunda —«qu' hijote más seco y avellanado», deudora, como sabemos, de las conocidas palabras del prólogo al *Quijote* de 1605, ha sido comentada por el propio Ríos como uno de los momentos en los que «el protagonista aspirará al título de hijo honorario de don Quijote» («El quijotismo mágico», 125).



Regresemos por fin a la columna de la derecha, donde, merced a una aliteración de carácter bilingüe, el nombre del más auto-consciente de nuestros personajes da lugar, como no puede ser menos, a ingeniosas asociaciones con el mundo de la escritura. Veamos el itinerario de estos juegos verbales. En esta columna se nos habla primero de algo que suena como un rápido disparo («like a quick shot»), tan rápido que nos lleva, por simple asimilación fonética, a don Quijote («like a Quixote» [como un Quijote]) y de ahí a la imagen de la tinta negra como la noche de la que parte y a la que, en definitiva se reduce, todo este festín de palabras: «inky shot in the dark» [disparo de tinta en la oscuridad]. La frase final —«estinta, con sus fuegos, la noche»— hace las veces de reflejo de la novela toda: *Larva* es, si recordamos el título completo, *Babel de una noche de San Juan*, noche mágica, de fuegos artificiales, de erotismo pero también de intertextualidad porque en torno a ella se teje uno de los mitos más universales de nuestra literatura. Don Juan, como se observa también en la novela homónima de Torrente Ballester, es erotismo, pero también es texto, es escritura sobre escritura, desde Tirso de Molina hasta cuantos, incluyendo a músicos como Mozart, han querido recrearlo.

La escritura de este fragmento se extingue, se acaba —está «estinta»— pero, en audaz calambur implícito, «es tinta»: es sólo escritura, palabras, texto, metaficción. También, plásticamente, noche, oscuridad, la del rito mágico erótico de la Fiesta de San Juan.

Todo un recorrido, agotador sin duda, que nos lleva a un color —el negro— que es origen, pero también fin, de todo. De una novela que se hace y deshace, lee, relee y *deslee* en cada uno de los niveles que estructuran esta peculiar concepción diegética. No es que estemos ante el segundo autor, el traductor y Cide Hamete, pero sí ante la misma utilización de recovecos y laberintos por los que se desliza un texto que —ahora sí— apunta tan sólo a sí mismo. Para gusto o disgusto de los lectores, que pueden disfrutar del desafío o quedarse, sencillamente, en el camino. Y no precisamente —claro está— el camino del que nos hablaba Stendhal y que apuntaba hacia el mundo interior reproducido por el espejo que el escritor lleva consigo: este camino nos conduce ahora hacia el más puro, recóndito y arcano interior de la novela. Ya no es, pues, un camino: es una suerte de esófago que exhibe esta novela,

devorándose a sí misma a medida que se contempla letra a letra, chorro a chorro de esa tinta implícita en el nombre de El Caballero de los Espejos, y de Las (Bellas) Letras.

Comentemos ahora un fragmento en el que se observa esta peculiar relación del personaje/los personajes con su narrador:

4. A arriero lerdo, asno loco...:

So! Sos!, sosias. Y no olvides que el Asnotador recibe el tratamiento de Herr Narrator...

5. shit on!

Sh! De plata son las pláticas, pero el silencio es oro. [...] (44)

[I-a! Iah! Quién es el rebuznador ése? Es el Asnotador que emburrona estas nocturnotas, pintas y corta! cut the cardk!, es el tahúr malhechor que baraja los ases, el as no frota al as...!, es el cerebro y Éminence grise que de momento prefiere permanecer en el Asnonimato, nuestro jumentor (4), es el emburrachado orffebrio d' estilo Plateresco que busca l'asnamorfosis final y el animal de fondo bajo la forma pura como buen platero de oro, The Golden Ass!, que nunca platica en plata, Chitón! (5), es el Iah! Iah!, es el Ecomentador d' una noche de verasno.]

[...]

Sin pies ni... Falta una, seguro. Buena pieza! La más importante. Impenetrable, sin ella. O quizá se pueda deducir. Bueno, paciencia y ... Recomponerlo. Parte por parte. Y la mejor parte por el todo. Todo revuelto. Desbaratar otra vez. Por lo menos cien. Este ciempiezas. Paciencia y ... más paciencia. Sanseacabóse!, en piezas de nuevo (45).

Si empezamos, una vez más, por la columna de la derecha, observamos que el fragmento se inicia con una interrogación no demasiado diferente a las que se hacían Lozana en la obra de Francisco Delicado o Sancho Panza en el *Quijote* acerca de ese alguien que toma nota de sus hazañas<sup>23</sup>. En este caso —y recor-

<sup>23</sup> Estas son las palabras de Sancho: «anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco..., y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho

demos que tampoco nuestro Sancho tenía demasiados reparos a la hora de criticar a Cide Hamete, sobre todo en el II, 3, en la famosa conversación con Sansón Carrasco— el narrador aparece degradado mediante una serie de creaciones verbales que desmitifican el acto de la escritura asociándola al mundo asnal (y no en vano, tanto Cervantes como Sterne tuvieron algo que ver con cuadrúpedos de esa raza en sus respectivas antinovelas): el narrador es ahora el «asnotador» y «jumentor» que, desde el «asnonimato» (curiosa manera, por cierto, de parodiar cierto tipo de silencioso narrador omnisciente que reproduce sin juzgar), «emburrona» (esto es, escribe sin orden manchas informes difíciles de descifrar) ese «batiburrillo carnovesco», término este que aúna el bajtiniano carnaval y el sempiterno erotismo a esta novela a la que en otro momento se define como «verbaile de disfrases» y «carbavals de las parolas» (454).

La nota 5 de esta misma columna nos conduce a la recreación escatológica —«shit on»— de la popular expresión para invocar el silencio —«Chitón»— que tiene lugar en la de la columna de la izquierda, insistiéndose así en esa escritura pletórica de «manchas» (con todas las asociaciones del término ya vistas), de bastardeo, de contaminación recíproca de todos los idiomas, tonos y discursos posibles. Esto se observa claramente, de nuevo en la columna de la derecha, con la mención del juanramoniano Platero en este contexto de desmitificación absoluta.

No podía finalizar el fragmento sin una nueva alusión al *Quijote*, esta vez a las conocidas palabras pronunciadas en la Cueva de Montesinos —de «montesignos»— la llama Ríos en otro lugar<sup>24</sup>— y que en esta ocasión invitan sin duda al lector a mantener una actitud cómplice que le permite manejarse en este texto

---

Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió» (II, 2, 578-579) y estas las de Lozana: «Quiérola yo mucho [al autor] porque me contrahace tan natural mis meneos y autos, y cómo quito las cejas, y cómo hablo con mi criado [...]. Señor, yo le dije [aquí se reproducen fragmentos de conversaciones entre Lozana y Rampín], y él [el autor] lo oyó; no fue menester más, como él ha tiempo, cuando yo pensaba en ello, me contrahizo, que quedé espantada. Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1990, mamotreto XLVI, pp. 186-187. Como vemos, ambas insisten en la sorpresa de los personajes ante la existencia del narrador que glosa sus peripecias por escrito.

<sup>24</sup> «Antonio Saura, pintor del Quijote», en *Álbum de Babel*, pp. 208-209. La cita corresponde a la página 209.

que, de forma rotundamente autoconsciente, se define como «impenetrable» y «sin pies ni...». En efecto, como vemos, al final, mediante un nuevo ejercicio de calambur —«pieza», «ciempiezas». «en piezas» (=empiezas), se está subrayando la estructura circular de este texto que lleva al lector en una y otra dirección, incesantemente, de las páginas de la derecha a las de la izquierda y de éstas a las finales Notas de la Almohada, y así sucesivamente hasta que los signos se diluyen en esa ya señalada mancha (y de nuevo la palabra) de tinta <sup>25</sup>.

Lo relevante aquí, en todo caso, es que los personajes se muestran conscientes de que hay alguien escribiendo sus peripecias, o mejor, transcribiéndolas a su dictado. Así las cosas, Her Narrator aparece en muchos casos como un mero copista (y esto nos suena) que a veces tropieza con cierta dificultad a la hora de interpretar lo que lee. Veamos estas palabras con las que se inicia *Larva* y que revelan claramente su estructura polifónica:

Babelle, Milalias y ... Herr Narrator. Qui?, inquirió ella. Una especie de ventrilocuero que malimita nuestras voces, explicó. El ecomentador que nos dobla y trata de poner en claro todo lo que escribimos a la diablo. Loco por partida doble, Narr y Tor, por eso le puse en germanía Herr narrator. Ah bon. Ya lo conocerás. En sus delirios se toma por el autor de nuestro folletón...: Au! Tor!, que salga el doble doblado... [Entre tanto, aquí me tienen, loco citato, entre corchetes preso, haciéndome el Herr Narrator] (12).

Como vemos, lo referente aquí son las palabras de Milalias, que explica a Babelle la existencia de su narrador, a quien, mediante un nuevo juego de palabras, esta vez con el idioma alemán, se alude como loco. Al final del fragmento —en clara parodia de la expresión latina *loc. cit.*, propia de los escritos académicos—, observamos que el narrador, lejos de controlar la escritura, se ve obligado a expresarse mediante interpolaciones, entre corchetes, como muestra evidente de que son los personajes los que, de for-

<sup>25</sup> Por cierto, no es esta la única ocasión en que Ríos se sirve de esta estructura, pues la emplea también en otro libro, igualmente metafictivo pero en muchos aspectos más sencillo, titulado *Sombreros para Alicia* (en colaboración con Eduardo Arroyo), Barcelona, Muchnik, 1993. En esta obra, en efecto, Ríos propone a la protagonista de Lewis Carroll tantos sombreros como experiencias y se cierra con un último capítulo que las recoge a todas y que finaliza con la frase que les dio inicio, con lo que el diálogo con su heroína adquiere un carácter circular.

ma rotundamente autónoma, conducen el relato de sus existencias «escrivividas», y no por casualidad, más adelante, el propio Milalias se autodefine como «vampirandello» (18).

Con estas palabras define Julio Ortega su labor, tan ardua como la del segundo autor del *Quijote*: «Herr Narrator va adquiriendo, en el espejo de la lectura, una independencia mayor; sus comentarios entre corchetes se imponen como un diálogo tan desenfadado como el de los otros hablantes. [...] Herr Narrator es, pues, quien escribe su propia lectura»<sup>26</sup>. No en vano, ya el propio Milalias había sentenciado: «Infinito? / Sólo cuando se abre el libro. En el fin de la escritura, empieza el infinito de la lectura» (116).

Las referencias a Borges, naturalmente, no escasean en una novela que parte de estas premisas y, en efecto, he aquí una clara alusión a *El jardín de los senderos que se bifurcan* —parafraseando anteriormente como «jardín de senderos que se bifurcancelan» (396)—: «Hay que escribir la lectura... Pícaro relector! Mr. Tsui-Pen añorando pasatiempos de infancia y al bricoleur que arme su laberinto?» (549).

Por otra parte, nos interesa mucho la idea de bricolage que incluye esta última cita, porque el propio Ríos la emplea para explicar sus ideas sobre la novela:

Esta operación del *bricolage* [«desarmar una máquina o motor estropeado para utilizar sus piezas servibles en otro aparato»] define bien los procesos de fabricación de cualquier producto cultural. En relación con la novela moderna, es sabido que desde su fundación, es decir, desde *Don Quijote*, que finge ser una traducción, ya no hay obras originales en el sentido estricto del término: todo es traducción, reescritura, palimpsesto. Cervantes autor de Borges, en un nuevo escrutinio de la biblioteca de Babel. Pierre Menard nuevo avatar de don Quijote. [...] Y así el libro de los libros cervantino funda la novela moderna con una refundición de otros géneros, de piezas de otras piezas<sup>27</sup>.

Semejante actitud justifica, por tanto, que en la novela encontremos una «biblioteca circular» (447) y un fragmento que habla por sí solo:

<sup>26</sup> Art. cit., p. 136.

<sup>27</sup> Julián Ríos, «Una de caníbal y otra de Ariel: la novela como canibalización y carnavalización cultural». Texto leído en el seminario «Ariel versus Calibán: El dilema de la cultura iberoamericana», Universidad Menéndez y Pelayo, agosto de 1984, en *Palabras para «Larva»*, pp. 237-238.

3. Orbe ebro. Exorbitante. Libro orbo del padre?: Orbita a orbità. Le Monde existe pour aboutir à un livre..., malarmeó en una ocasión Milalias dejando cansado el diario francés que le había traído Babelle, para enfrascarse en un libro. Le Livre...? (324)

Cuenta, cuenta. De la cuna a la cuneta. Apunta todo en tu partida doble. [...] Tu librorbe (3). No decías que ibas a encontrar el universo en un solo libro? L'universo si squaderna!, y le desencuadernó contra la testa el último mamotreto. Anda y que te encuadernen en rústica... (325)

Descendiente directo de don Quijote, Milalias se repite a sí mismo: «ganarás el texto con el sudor de tu testa» (242) en su deambular consciente por «todas las flores del habla: un mundo de palabras» (274).

O, asimilándose a ese otro gran paradigma de intertextualidad que es don Juan, es capaz de aceptar su condenación eterna con el solo propósito de saberse escrito:

1. [...] Los alados rocinantes vuelan altos...  
2. Tantas manchas...  
Bajo el efecto de los estimulantes creía que estaba escribiendo. Alfabeto de borrones, Alphabète noire!, una escriptura maravillosa en constante metamorfosis. Esa colección de manchas de tinta se convirtió en el libro. Al principio fue el punto. El punto estalló en puntos. Los puntos se agruparon y fueron formando distintas figuras. Inkun a/e bula... (292)

Don Juan, como si escribiera en el aire: —Libertino agotado rasguela vanamente así. Lentos clavileños tiran de la noche... (1) Manchas y más borrones, sin cuento (2). Y de pronto, al toque de media noche, una idea diabólica ... [...] —Mi alma o mi almanaque es revivir. [...] Luzbel aleteaba rápido volcán abajo. En un ojo de fuego. Espectáculo inolvidable. [...] Pacté con él ... [...] Mi alma por un montón de palabras... (293)

Una vez más, encontramos las ideas que se nos han venido repitiendo a lo largo de todos los fragmentos que hemos visto: la alusión a la propia obra en curso, el reflejo de los actos de lectura

y escritura y el deseo de ser objeto de una pluma, de convertirse en personaje literario. Una vez más, la Mancha es ahora lo que puebla la página en blanco dentro de un vértigo creativo en el que es capaz de renunciar a todo —incluida el alma— con tal de formar parte del acervo escrito.

*Larva*, definida como «El Ficcionario de la Lengua» y como «La Novela de las Palabras» (495) supone, en efecto, el triunfo apabullante —en los dos sentidos, negativo y positivo—, de la escritura hecha lectura y viceversa. No sólo Julián Ríos lee, entre muchísimos otros, a Cervantes, a Borges o a los recreadores del mito de don Juan, sino que convierte esta lectura en una nueva escritura. Por su parte, el lector de *Larva* está obligado a leer y releer constantemente este texto que se le ofrece como escritura circular remitiendo continuamente a sí misma, recordando hasta la machaconería su consciente ficcionalidad. Y, ya en un tercer nivel, los personajes y los narradores se escriben y se leen unos a otros hasta el punto de hacer imposible diferenciar ambas actividades.

Evidentemente, semejante empresa exige un tipo de lector hacia el que se dirige Julián Ríos en estos términos que invitan al disfrute en libertad del juego de descifrar un texto:

Leed?:

Leed! Quien bien te escribe, te hará sufrir.. Leed!, letrón a letrón. Leed!, letra a letra. Leed!, letrina a letrina. Leed!, leitor.

[CARO LECTOR:

Los grandes autores se permiten llamarle de todo al lector; «curioso», «desocupado», «hipócrita»... A Milalias le habría gustado empezar su novela con un prologuillo o una especie de carta muy corta encabezada así, Caro Lector:

—Caro de amado? —preguntó Babelle.

—Caro, de caro, carajo! Tú no sabes cuánto cuesta tener un lector.

PÍCARO LECTOR:

Me gustaría que salieras, al fin de este larborinto de excreta en alas de tu propia imaginación.] (152)

Una advertencia o consejo (¿o tal vez súplica?) que debemos tener muy en cuenta para acometer y disfrutar ese reto como experiencia lectora que supone *Larva*. En estas breves páginas hemos intentado sugerir que uno de los guías para salir de este «larborinto» puede ser Cervantes: aunque, aparentemente, el palimpsesto del maestro a veces se nos oculta bajo esta inagotable, y a ve-

ces agotadora, maraña lingüística y metaliteraria, debemos reconocer que la novela plantea una relación entre los personajes y el narrador y una concepción de las labores diegéticas que, pese a su radical carácter experimental, posee una deuda, por lo demás confesada, con el *Quijote*.

Con todo, creemos que aún es pronto para valorar tanto la trascendencia de la obra de Julián Ríos como la importancia que pueda tener en ella la narrativa cervantina. Su última entrega, *Amores que atan* (1995), aunque sigue siendo un homenaje a las *Belles lettres* y un nuevo reto hacia el lector, parece, por el momento, ir en otra dirección.